



Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes

Marie Ananda Gilavert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/950>

DOI : 10.4000/danse.950

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marie Ananda Gilavert, « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/950> ; DOI : 10.4000/danse.950

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes

Marie Ananda Gilavert

- 1 L'examen d'aptitude technique (EAT) est l'épreuve pratique du Diplôme d'État de professeur-e de danse existant en danse classique, danse contemporaine et danse jazz. La formation du DE est organisée en trois parties proposant un ensemble d'unités de valeur (UV) à acquérir. En premier lieu, la formation prévoit la préparation et le passage de l'EAT avec des épreuves différentes pour le classique, le contemporain et le jazz. Ensuite l'enseignement théorique, commun aux trois disciplines, est constitué des UV d'histoire de la danse, de musique et d'anatomie. Enfin, une année entière est consacrée à la pédagogie, relative au type de danse choisie, dont l'épreuve finale valide l'obtention du Diplôme d'État. L'épreuve finale de validation du diplôme est également une épreuve pratique puisqu'il s'agit d'enseigner à un groupe d'élèves, mais y sont évaluées les capacités pédagogiques des candidat-e-s et non les qualités d'interprète. L'EAT est l'unique partie dansée du DE. De ce fait, il s'agit du seul examen en France certifiant d'un niveau technique et donnant un titre en danse, exceptions faites des diplômes de fin d'étude dispensés par les Écoles Supérieures d'enseignement de la danse¹ et les conservatoires. Pour l'exprimer plus justement, c'est le seul examen en danse accessible à tou-te-s les étudiant-e-s dont les parcours se dessinent en dehors de ceux des formations supérieures et des conservatoires. Pour cette raison, l'EAT est faussement considéré comme une reconnaissance à part entière et beaucoup de candidat-e-s s'y présentent sans envisager d'entreprendre ensuite la formation du DE.
- 2 En 2007, je participe à un stage de préparation à l'EAT au cours duquel je découvre que cet examen est différencié selon le sexe des candidat-e-s, puisqu'il existe des variations dites « fille » et des variations dites « garçon ». Ainsi, pour valider le même examen, filles et garçons ne passent pas la même épreuve. Que signifie en danse contemporaine cette épreuve différenciée ? Est-il induit qu'il existe une danse de femme et une danse

d'homme ? Deux manières de se mouvoir conditionnées par l'incorporation des stéréotypes relatifs aux identités de genre ?

- 3 L'EAT est un examen qui valide le fait que les étudiant-e-s possèdent les capacités physiques nécessaires pour enseigner la pratique de la danse. Le fait que l'épreuve soit différenciée implique que l'ensemble des savoirs requis pour transmettre l'art de la danse est régi par les déterminismes de genre. Ceci n'est pas déclaré officiellement mais il est implicitement admis que les femmes et les hommes ne sont pas considéré-e-s de manière égalitaire par rapport aux aptitudes qu'elles et ils devraient posséder pour enseigner la danse contemporaine. Ajoutons que l'EAT propose un cadre ne reconnaissant que les identités féminine et masculine. On peut judicieusement se demander quelle variation présenteraient les personnes intersexuées, celles dont le sexe biologique et le genre ne correspondent pas ou dont le genre ne rentrerait pas dans les catégories « fille » et « garçon » ?

C'est face à l'incohérence que représentait pour moi cette épreuve différenciée en danse contemporaine que j'ai analysé les variations de l'EAT² sous l'angle du genre depuis l'année 1985-1986 jusqu'à aujourd'hui, en sachant que l'EAT est mis en place en 1993 et qu'il s'agissait avant des variations des cycles supérieurs des cursus de formations des conservatoires ou des institutions assimilées.

Pourquoi un examen différencié selon les sexes en danse contemporaine ?

- 4 Ce parti pris est surprenant en danse contemporaine. En danse classique, on l'explique aisément, puisque cette discipline est, sans faux semblant, construite sur une construction des rôles selon les sexes. La technique et l'apprentissage sont différenciés puisque les rôles sur scène le seront également. Filles et garçons ont une base de classes en commun mais sont également séparés pour recevoir, respectivement, la classe de pointe et la classe « garçons ». Ce sont des différences inhérentes à la technique classique sur lesquelles a été fondé le cursus d'apprentissage de cette pratique. La danse contemporaine ne présente pas, du moins de manière flagrante, ce type de différences. Si la danse contemporaine échappe aux catégories normées de genre, comment justifier que cette étape dans le parcours des étudiant-e-s fasse apparaître une double épreuve ? Le cursus des élèves en danse contemporaine est mixte et c'est le seul moment où a lieu une séparation officielle. Que fait cet examen différencié, au milieu d'un parcours qui ne l'est pas ?
- 5 Tous les élèves, quelque soit leur sexe, fréquentent les mêmes classes et ce, dans tous les établissements enseignant la danse contemporaine. C'est également le cas pendant l'année de pédagogie et une fois titulaire du DE, les professeur-e-s enseignent aux deux sexes. De plus, les annonces d'emploi pour les postes de professeur-e-s de danse contemporaine, classique ou jazz ne précisent jamais le sexe de la personne recherchée alors que ce peut être le cas pour les auditions. Cela démontre bien que, dans la sphère du professorat vers laquelle mène l'EAT, les différences de sexes n'ont absolument aucune raison d'avoir un impact et encore moins de régir un examen et ce dans les trois disciplines. Le fait que les parcours des pédagogues et ceux des interprètes soient confondus participe pour la danse classique de l'intégration de ces différences même si cela ne les justifie pas en ce qui concerne l'enseignement. Au vu de l'ensemble des

variations depuis l'établissement du cursus complet en danse contemporaine en 1986-1987³, il apparaît de manière flagrante que celui-ci est simplement transposé à partir du modèle existant pour la danse classique. Ainsi le fait que l'EAT soit différencié en danse contemporaine et en jazz serait la conséquence d'une adhésion au modèle d'organisation de l'enseignement de la danse classique

- 6 Quelle surprise de découvrir au visionnage des vidéos que pour les années 1985-1986 et 1986-1987⁴, soit les deux premières années où la danse contemporaine rejoint les cursus des institutions publiques, il n'y a pas de variation garçon. Pour être plus juste, il s'agit de variations chorégraphiées par des femmes et interprétées par des femmes. Il n'est énoncé ni « fille » ni « garçon ». On peut donc supposer, même si la fréquentation des établissements par les garçons doit être faible ou peut-être même inexistante, que ces variations sont destinées à tou-te-s les élèves sans distinction de sexe. En 1985-1986, sont présentées trois propositions chorégraphiques⁵ « selon chaque technique ⁶ » pour l'examen de fin de cycle supérieur uniquement. Bien qu'il soit difficile de déterminer qu'elles sont les trois techniques représentées par les trois propositions, il semble que l'on tente alors d'inventer un modèle de cursus qui prend en compte la diversité des écritures chorégraphiques spécifique à la danse contemporaine. Et dans ce cas, rien de plus censé que les propositions conviennent à l'ensemble des élèves sans distinction. L'année suivante, en 1986-1987, le cursus complet est proposé en contemporain, c'est-à-dire du cycle d'orientation 1^{ère} année au cycle supérieur⁷. Et déjà le nombre de variations, pour la fin du cycle supérieur, passe de trois à une, toujours sans précision quant au sexe. Toutes les variations sont, pour tous les niveaux, composées et dansées par des femmes ou des filles pour les petits niveaux.

« Après le temps de l'accomplissement 1981-1988, qui a consacré en 1988, l'organisation de l'Année de la Danse, doit venir, pour la danse française, celui de son épanouissement. [...] La danse, art majeur de notre temps, doit disposer des moyens de formation, de création et de diffusion à la mesure de ses professionnels, chorégraphes, danseurs et enseignants, et du succès qu'elle remporte auprès du public⁸. »

- 7 Les répercussions de cette politique menée en faveur de l'institutionnalisation de la danse contemporaine française ne sont pas des moindres en ce qui concerne l'organisation des cursus d'études. La vidéo de 1988-1989 présente donc plusieurs éléments nouveaux. Tout d'abord, une variation est mise en place comme épreuve pratique du baccalauréat F11⁹. L'harmonisation des fins de cycles supérieurs et des baccalauréats F11' sera effectuée en 1993 au moment où est créée l'EAT, nommée à cette époque UV technique du DE. C'est à dire qu'une seule variation sera dès lors utilisée pour valider les trois titres (fin de cycle supérieur, baccalauréat F11' et UV technique du DE ou EAT). Puis, toutes les variations sont dédoublées par sexe, et ce à partir du cycle d'orientation 2^{ème} année, et apparaissent ainsi nos fameuses variations « fille » et variations « garçon », toujours en place aujourd'hui.
- 8 Il y a sans doute, derrière cette démarche, de bonnes intentions, peut-être même la satisfaction de fonder enfin un cursus complet pour la danse contemporaine selon le seul modèle en vigueur, considéré comme légitime, celui de la danse classique. Alors que la danse contemporaine n'en était qu'à ses premiers tâtonnements pour l'établissement d'un cursus dans les établissements publics, les politiques d'institutionnalisation de la danse coupent court à toute recherche et lui en offrent un tout fait. Seulement, il n'est pas fait pour cette pratique : la danse contemporaine n'est pas fondée sur des différenciations de genre, et le double cursus « fille » et « garçon » est complètement

incongru. Notons qu'en ce qui concerne l'EAT, qui est destiné au futur-e-s professeur-e-s, la différenciation selon les sexes de l'épreuve n'est pas non plus justifiée en classique et en jazz, puisque les enseignant-e-s seront amené-e-s à former des élèves sans distinction de sexe.

- 9 On constate que ce dédoublement d'épreuve pose problème au départ et que l'on ne sait pas vraiment comment instaurer une différenciation entre les sexes. En 1988-1989, on trouve une seule variation pour les fins du cycle SUP « fille » et « garçon » et une autre différente pour le baccalauréat F11¹⁰ « fille » et « garçon ». Les deux chorégraphies ont une version pour chaque sexe, une pour les filles dansée par une fille et une pour les garçons par un garçon. Elles sont globalement identiques mais on introduit quelques différences en modifiant certains mouvements. Sans surprise, la diagonale de sauts est rallongée dans la version « garçon » où également deux développés de jambes ont disparus. Par la suite, sans doute pour éviter les difficultés relatives à la mise en place d'une différenciation selon les sexes, les variations sont complètement différentes. Il est donc moins aisé de repérer ce qui relève, au niveau du choix des éléments chorégraphiques, de la construction des identités de genre. C'est dans l'indifférence totale que l'emprise des normes de genre est introduite dans le cursus de formation en danse contemporaine. Au lieu de soulever l'incohérence que cela représente par rapport à cette pratique, on s'en accommode sans en envisager les conséquences.

Variations « fille », variations « garçon » : une pédagogie différenciée

- 10 En se penchant sur ce que nous apprennent ces vingt-deux années de variations, en ne prenant en compte que les chorégraphes et les destinataires, nous effectuons un premier constat : la majorité des variations « filles » sont chorégraphiées par des femmes et celle des « garçons » par des hommes. Quelques cas viennent toutefois briser cette norme : Dominique Bagouet (1993 et 2010), Jean-Claude Ramseyer (1997), Peter Goss (2000), Foofwa d'Immobilité (2008), Joseph Nadj (2010), Angelin Preljocaj (2012), Paco Decina (2013) et le duo Claude Brumachon/ Benjamin Lamarche (2014), signent des variations « fille ». Les exceptions, déjà peu nombreuses, contrent la norme dans un seul sens : ce sont des hommes qui sont amenés à composer les variations « fille ». C'est un point de vue androcentré qui est alors privilégié : le masculin représente l'universel. On permet aux hommes de dépasser le champ d'action qui leur est *a priori* réservé.
- 11 Depuis 1993, avec une variation nouvelle par sexe tous les ans, on ne trouve qu'une seule exception à ce qui vient d'être énoncé : Maïté Fossen, en 1998, signe une variation « garçon ». Ce cas est d'autant plus remarquable qu'en fait, cette année-là, la variation vaut pour les deux sexes. On imagine alors que les candidat-e-s furent confrontés à l'exécution d'une seule et même épreuve, sans distinction de sexe, ce qui est plutôt positif quant à notre problématique. Dans ce cas, pourquoi a-t-on jugé nécessaire de présenter deux fois la même variation sur la vidéo, dansée une première fois par une femme et la seconde par un homme ? La variation d'un point de vu formel est identique dans les deux interprétations. Les mouvements s'enchaînent de la même manière, avec les mêmes dynamiques. Aucune différence relative à la constitution de cet enchaînement n'est repérable. Toutefois, la différence des sexes est réintroduite par la double interprétation. La possibilité de ne présenter qu'une seule version pour les deux sexes n'est pas envisagé

et on a pris le temps d'apprendre la chorégraphie à deux personnes et d'effectuer deux captations. Cela dévoile déjà que l'on estime qu'il est inenvisageable pour une personne d'un sexe de s'identifier à une personne de l'autre sexe, sinon pourquoi faire deux versions d'une seule et même chorégraphie ? Et ensuite que les déterminismes de genre relatifs au corps en mouvement sont considérés comme allant de soi. En prenant l'initiative de faire interpréter par une personne de chaque sexe la même chorégraphie, on affirme sans détour le fait que l'exécution en sera différente.

- 12 Une autre exception s'avère être des plus intéressantes. Chaque année, filles et garçons choisissent entre deux variations imposées. La première est en général une variation nouvelle qui est réutilisée, l'année suivante, en seconde option. Ainsi, une variation est présente sur deux années consécutives, en première puis en seconde option. En 2009, les *Carnets Bagouet*¹¹ sont sollicités par l'inspection de la danse à la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS)¹² pour choisir un extrait du répertoire du chorégraphe qui ferait office d'épreuve pour la première option « fille ». Cette année-là, c'est donc un solo issu de *Necessito*¹³, remonté par Sylvain Prunenec et interprété par Édith Christophe qui est présenté sur la vidéo pour la première option « fille ». L'année suivante, selon la logique d'organisation énoncée précédemment, ce solo devient la deuxième option « fille » mais est également proposée comme première option « garçon ». C'est la deuxième fois avec l'exemple de 1998, qu'une variation est valable pour les deux sexes. On s'attend donc à trouver sur la vidéo de 2010, la version de l'année 2009 dansée par Édith Christophe. À la place, c'est une autre version de la même variation qui est présentée. Celle-ci est remontée par une femme, Dominique Noel, et interprétée par un homme, Lucas Viallefond. C'est-à-dire qu'au moment où le solo devient première option « garçon » et deuxième option « fille », déjà, on s'évertue à réaliser une autre version dansée par un homme, et de plus, elle évince celle d'Édith Christophe. Ce qui nous donne à penser que les garçons ne peuvent pas s'identifier au modèle féminin mais que pour les filles, par contre, ce n'est pas contraignant de travailler avec un modèle masculin. Ces choix sont indéniablement régis par une configuration où domine le masculin. On hiérarchise les décisions en valorisant les problématiques concernant les garçons et en ignorant radicalement celles des filles. Si l'on considère indispensable de présenter une version pour chaque sexe de la variation de Maïté Fossen, en 1998, dans un souci d'identification pourquoi, en 2010, alors qu'il existe une version dansée par une femme, on ne propose que l'interprétation du danseur ?
- 13 Rien ne peut justifier ces choix, qui ne relèvent d'aucune logique, si ce n'est celle de l'inégalité entre les femmes et les hommes. L'idée véhiculée est que les chorégraphes femmes et hommes ne peuvent composer que pour des personnes du même sexe. Alors que l'EAT est un examen destiné à de futur-e-s professeur-e-s, on induit une pédagogie différenciée ou plus exactement que les professeurs hommes peuvent enseigner à tous les élèves, quelque soit leur sexe mais les femmes uniquement aux femmes.

Incorporation des normes de genre

- 14 « Appliqué à des personnes, le genre peut être compris comme une signification que prend un corps (déjà) sexuellement différencié¹⁴ ». Dans cette perspective où on exclut le lien de causalité entre le sexe morphologique et le genre et si « le corps délimite l'individualité¹⁵ », comment et par quels moyens le corps exprime-t-il le genre ? Une des notions clés en Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD)¹⁶ est la

posture. C'est la position maintenue par les muscles profonds soumis à la lutte anti-gravitaire ou encore l'organisation gravitaire d'un individu. La posture est évolutive, c'est-à-dire qu'elle est le reflet de notre identité à un moment donné. Elle est construite et influencée par plusieurs facteurs relevant de notre vécu, nos expériences passées et de ce qui se joue sur le moment même aux niveaux émotionnel, relationnel et environnemental. Les différences de genre font partie de ces principes organisateurs qui régissent nos postures¹⁷. C'est-à-dire que la posture, et donc l'incorporation d'une certaine construction culturelle du corps dont elle résulte, détermine la manière de bouger de tout-e un-e chacun-e. Dans nos sociétés patriarcales, le système de bicatégorisation organisateur des identités de genre faisant référence se reflète dans la plasticité du corps des individus et dans leurs manières de se mouvoir.

- 15 Dans son ouvrage *Langage Féminin et Masculin du Corps, Reflet de l'ordre patriarcal*¹⁸, Marianne Wex expose en série, selon le sexe, des photos de femmes et d'hommes dans des situations de la vie quotidienne. Elle met ainsi en relief que les comportements gestuels des êtres humains n'échappent pas à notre conditionnement genré.

« Le langage du corps représente un langage spontané, le plus souvent inconscient et qui en ce sens ne peut que parler vrai. Un langage fait de gestes, d'expressions et d'attitudes qui en constituent les messages que nous adressons à autrui et auxquels nous réagissons, même si nous n'en avons généralement pas ou très peu conscience
¹⁹, »

De l'observation de ce langage, Marianne Wex établit un ensemble de constats représentatifs de l'incorporation des déterminismes de genre :

« Les caractéristiques les plus générales des attitudes des femmes sont le maintien serré des jambes, les pieds posés droit ou vers l'intérieur, et la tenue des bras près du corps. La femme se fait étroite et use de peu d'espace. [...] Les attitudes des hommes se caractérisent par un maintien large des jambes, les pointes de pieds tournées vers l'extérieur et par l'écartement des bras par rapport au corps. L'homme se fait large et occupe généralement beaucoup plus d'espace que les femmes. [...] En général, on accorde aux hommes un éventail plus grand de comportements acceptables²⁰. »

- 16 C'est donc dans le rapport à l'espace que la différenciation des sexes s'exprime le plus ouvertement. Les paramètres du mouvement interagissent et de ce fait une modulation au niveau de l'un d'entre eux a des conséquences sur les autres. Ainsi, la différence de relation à l'espace entre les femmes et les hommes implique pour les premières un panel de mouvements plus petits et, de ce fait, l'énergie déployée pour leur réalisation doit être plus contrôlée, puisqu'ils se jouent dans un espace restreint. Comment la danse contemporaine traite-elle l'incorporation des normes de genre au niveau de la mobilité ? Sa pratique permet-elle un dépassement de celles-ci ou travaille-t-elle les corps dans le sens des déterminismes ?

Une danse de « fille » et une danse de « garçon » ?

- 17 Si, comme je le soupçonne, l'EAT n'a pas été consciemment construit comme un examen différencié en danse contemporaine, cela ne remet pas en cause le fait qu'il le soit effectivement. Le cadre de production des variations, qui est pris dans une configuration de différenciation selon les sexes et de domination masculine, produit-il des objets chorégraphiques selon ces normes ou leur échappe-t-il ?

- 18 Nous nous devons, puisqu'elles sont à l'origine de ce travail, de revenir sur les variations de 2007. C'est au cours de l'apprentissage de celles-ci (celles des filles) et en voyant celle (« garçon ») qu'un camarade apprenait, que j'avais construit le présupposé suivant : les variations « filles » sont plus académiques que celles des garçons. L'académisme signifie « le respect des règles prônées par une académie²¹ » et détient également un sens péjoratif : « conventionnel et sans originalité²² ». Il est compliqué de déterminer à quoi pourraient correspondre les règles de l'académisme en danse contemporaine, puisque cette pratique est récente et diverse. Cependant, elle n'échappe pas à une certaine systématisation²³ et c'est sans compter sur l'académisme puissant d'une autre discipline dont les règles ont longtemps régit le paysage chorégraphique : celui de la danse classique.
- 19 La danse contemporaine regroupe une multitude d'esthétiques gestuelles puisqu'elle propose d'exploiter les possibilités motrices de l'ensemble des parties du corps et ce dans tous les plans de l'espace et selon diverses dynamiques. Par exemple, la recherche d'amplitude des courbes de la colonne vertébrale est particulièrement développée ainsi que le travail au sol qui permet une relation toute autre à la gravité qu'en position debout, notamment pour l'action des jambes. Malgré les multiples enjeux corporels que présente la danse contemporaine, certains stéréotypes de mouvement issus de la technique classique sont toujours considérés comme incarnation de la danse en générale. Par exemple, un développé de jambe, une pirouette, des déboulés, mouvements provenant de la codification classique, attestent inéluctablement du fait d'être une bonne praticienne. Et je parle consciemment au féminin, parce qu'au visionnage des variations, on constate que ces éléments sont majoritairement repérables dans les variations « fille » et beaucoup moins dans les variations « garçon²⁴ ». Ces mouvements sont comme des marques de légitimité imposées aux filles. Les propositions gestuelles qui leurs sont faites sont bel et bien académiques et conventionnelles.
- 20 En 2007, les filles ont le choix entre une variation de Marilen Iglesias-Breuker et une autre signée Anne Carrié. La première est basée sur la spirale dans le corps et dans l'espace extérieur. Ce projet investit le corps dans sa globalité avec une idée de relai entre ses parties pour faire exister la spirale. La seconde propose une mobilisation soutenue des jambes dans un espace périphérique avec beaucoup de retirés, de développés, de petits et grands sauts dans un projet directionnel carré. L'axe vertical y est privilégié même si certaines courbes avant ou latérale de la colonne ponctuent l'ensemble. Elles convoquent toutes deux une coordination complexe du corps, ici aussi investit dans sa globalité. Le temps est traité dans la continuité, sans rupture, pour la première, et la seconde s'appuie sur une mesure musicale stricte.
- 21 Ces deux variations développent des projets corporels riches, dont l'intérêt pédagogique n'est pas à démontrer. Cependant, on relève tout de même des caractéristiques admises comme féminines : la spirale (mais c'est également une thématique particulièrement abordée en danse contemporaine), la fluidité de l'enchaînement des mouvements et le respect de la structure du morceau musical. C'est surtout en comparaison avec la variation de Thomas Lebrun, première option « garçon » cette année-là, que les deux variations « fille » paraissent académiques. La chorégraphie expose un univers gestuel très original où des petits gestes ludiques du quotidien sont intégrés à un ensemble coordinations plus larges donnant lieu à la réalisation d'éléments techniques. Ajoutons à cela un sol acrobatique et un travail de dissociation important.

- 22 Les variations « filles » sont tout à fait intéressantes mais la variation « garçon » semble offrir quelque chose d'inédit. En définitive, et c'est ce qui engendre l'inégalité, on propose majoritairement aux filles des variations qui ressemblent à un enchaînement d'éléments techniques, à un long exercice, alors que les garçons sont invités à découvrir des écritures chorégraphiques originales. Les cadres de travail auxquels sont confrontés les garçons sont ouverts et ceux des filles restreints. Il y a tout de même une exception : la chorégraphie « fille » de Foofwa d'Immobilité en 2008. Cette variation sort complètement des cadres proposés, variations « fille » et « garçon » confondues puisqu'elle contient de l'humour, du texte et du mime. Mais la chorégraphie semble retenue dans les limites d'un couloir puisque presque la totalité des propositions gestuelles se jouent dans les plans sagittal ou frontal (une seule spirale met en relief le plan transversal), et il n'y a pas de grands déplacements dans l'espace scénique. La variation est également ponctuée à plusieurs moments de petites claques que l'interprète se donne sur le côté du bassin et qui tendent vers la vulgarité. Ainsi l'humour se change en autodérision, la variation en grande mascarade et le hors-cadre proposé aux filles est finalement dévalorisant. Cette variation aurait-elle été légitimée comme épreuve en option « garçon » ?
- 23 Les variations « fille » et les variations « garçon » présentent des propositions chorégraphiques différenciées selon le sexe. Le conventionnel est majoritairement réservé aux filles alors que l'original l'est aux garçons. Les paramètres du mouvement sont également traités selon une symbolique respectant les stéréotypes. Par exemple, la fluidité, le mouvement continu et les formes rondes caractérisent les variations « filles » et la dissociation, le saccadé, les formes angulaires celles « garçons ». Au vu des variations, l'idée qu'il existe une danse de « fille » et une danse de « garçon » est propagée et les principes normatifs des identités genrées sont légitimés.

Conclusion

- 24 Nous constatons qu'une vision binaire et sexiste des identités genrées infiltre de manière tacite les cadres qui eux-mêmes en viennent à régir et à redéfinir la discipline qu'ils contiennent. L'idéologie que véhicule la danse contemporaine au travers des variations de l'EAT intègre une différenciation selon les sexes dans la manière d'aborder le mouvement alors que les fondements de cette pratique prétendent l'exclure. La théorie de Lucien Goldmann²⁵ qui avance que l'art est produit par le social et que les œuvres d'art légitiment les intérêts de la classe dominante trouve dans l'exemple des variations de l'EAT une illustration parfaite. Où rencontrer alors cette pratique utopique de la danse contemporaine, véritable vecteur de liberté ? Cette dernière n'existant pas en dehors des cadres qui la produisent, il serait nécessaire d'élargir cette analyse de genre à l'ensemble de ses révélateurs, et par cette démarche, tenter de découvrir si l'idéal relève du pur fantasme ou si, quelque part, un cadre est à même de rendre effectif certains fondements émancipateurs de la danse contemporaine.

« Si l'on se demande comment une théorie linguistique des actes de parole peut avoir un quelconque rapport avec les actes corporels, il suffit de penser que parler est en soi un acte corporel avec des effets linguistiques particuliers²⁶. »

De même que le propose Judith Butler, on pourrait aller plus loin et considérer que tout est acte corporel. Dans cette perspective, la danse contemporaine, avec les outils qu'elle propose pour analyser et vivre le mouvement, se positionnerait comme une discipline de premier choix pour, d'une part, questionner le genre et, d'autre part, le défaire.

« Les choses que j'avais apprises à travers les aspects visibles du langage de notre corps avaient également modifié ma vie de l'intérieur, me fortifiant en profondeur et ouvrant tellement de perspectives nouvelles en moi et sur le monde, que je trouvais assez de force pour vaincre d'autres formes de conditionnement²⁷. »

- 25 Au même titre, on peut imaginer que la pratique de la danse pourrait provoquer ce genre d'effet. La danse contemporaine, de par ses caractéristiques, pourrait proposer un espace propice à la création de soi et, par extension, un espace de remise en question des catégories stéréotypées de genre dans le domaine du corps en mouvement. Cependant, l'exemple de l'EAT nous montre, au contraire, une adhésion aux normes. Ainsi, même si ces dernières ne sont a priori pas déterminantes pour cette pratique, les normes de genre sont fortement réintroduites et remanient l'art chorégraphique selon leurs règles.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre - le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface d'Éric FASSIN, Paris, La découverte / Poche, 2006.

FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution, genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001.

Formations Supérieures en France : le DNSPD, Fiche pratique Département Ressources Professionnelles, Centre national de la danse, juin 2012.

GODARD Hubert, *Le Geste et sa perception*, in MICHEL Marcelle et GINOT Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

GUIGOU Muriel, *La Nouvelle Danse Française*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999.

WEX Marianne, *Langage féminin et masculin du corps, reflet de l'ordre patriarcal* [1979], traduction de Marc Peeters, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

NOTES

1. « Sept établissements sont habilités, par le ministère de la Culture et de la communication, à délivrer le Diplôme national supérieur professionnel de danseur (DNSPD). Le DNSPD valide l'acquisition des connaissances et des compétences générales et professionnelles correspondant à l'exercice du métier de danseur. » Voir : *Formations supérieures en France : le DNSPD*, Fiche pratique, Département ressources professionnelles, Centre national de la danse, juin 2012, p. 1.
2. Les variations de l'EAT sont présentées sur des supports vidéo (VHS ou DVD) édités par le Ministère de la culture et de la communication. Depuis 2010, ce dernier les publie également en ligne sur le site www.dailymotion.com.
3. La danse contemporaine est intégrée au cursus des établissements publics d'enseignement de la danse pour l'année 1985-1986. Cette première année propose uniquement les variations de fin du cycle supérieur et non des autres niveaux.

4. Rappelons qu'avant 1993, il s'agit des variations de fin de cycles supérieurs et pas encore de l'EAT à proprement parler.
5. 1^{ère} proposition de Claire Beaulieu sur une musique de F. Monque, 2^{ème} proposition de Marie-France Delieuvin sur une musique de J.-C. Cahors, interprétée par Nathalie Pernet, 3^{ème} proposition de Françoise Dupuy sur une musique de J.-C. Cahors, interprétée par Paola Piccolo.
6. DAVESNE Alain, in *Épreuves des concours 1985-1986 destinés aux écoles contrôlées par l'État*, Ministère de la culture, Direction de la musique et de la danse, Division de la danse, vidéo VHS, 00'43.
7. Les cursus des conservatoires sont organisés comme suit : le cycle d'orientation ou cycle 1, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} année (CO1, CO2, CO3), le cycle élémentaire ou cycle 2, 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} année (CE1, CE2, CE3), et le cycle supérieur ou cycle 3 « amateur » (ancien SUP B) ou « professionnalisant » (ancien SUP A) en deux ans.
8. LANG Jack, *Discours du 28 février 1989*, in FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution, Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2001, Paris, p. 185.
9. Le baccalauréat F11' est l'ancien baccalauréat Technique de la Musique et de la Danse (TMD). C'est un cursus de la seconde à la terminale en horaires aménagés entre un lycée et un conservatoire.
10. De ce fait, on peut affirmer que le baccalauréat TMD (anciennement F11') est également un examen différencié. Le baccalauréat général ne l'est plus depuis le décret du 25 mars 1924.
11. Les Carnets Bagouet sont une association fondée par les interprètes du chorégraphe Dominique Bagouet après sa mort, dans le but d'assurer la pérennité de son œuvre.
12. Les chorégraphes composant les variations de l'EAT sont toujours choisi-e-s par les inspectrices ou inspecteurs de la danse, non pas selon des critères officiellement établis mais plutôt par réseaux relationnels.
13. Chorégraphie de Dominique Bagouet créée en 1991.
14. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre - le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface de Éric FASSIN, Paris, La découverte / Poche, 2006, p. 72.
15. GUIGOU Muriel, *La Nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 32.
16. Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé : discipline favorisant la compréhension et l'intégration des mouvements en danse. LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999, p. 676.
17. « La posture, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà [...] un projet sur le monde. », GODARD Hubert, *Le Geste et sa perception*, in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 224.
18. WEX Marianne, *Langage féminin et masculin du corps, reflet de l'ordre patriarcal*, (1979), Bruxelles, Académia-Erasme S. A. et Marc Peeters, 1993.
19. *Ibid.*, p. 2.
20. *Ibid.*, p. 9.
21. *Le Petit Larousse*, 2005, p. 51.
22. *Ibid.*, p. 51.
23. « Tout au long des vingt-cinq dernières années, les chorégraphes ont développé un langage et constitué leur propre « forme corporelle », différente de celle de la danse classique, mais dont l'usage systématique peut aboutir à un certain académisme. En effet, un genre chorégraphique identifié devient un modèle pour d'autres artistes. Imité, sans originalité, il ne participe plus au renouveau de la création chorégraphique, mais tend plutôt à reproduire une forme ayant le souci de s'inscrire dans le « champs traditionnel » de cette expression artistique. » FILLOUX-VIGREUX Marianne, *op. cit.*, p. 10.

24. Seule la variation de Michel Hallet Eghayan, en 1997, fait exception : la gestuelle est néo-classique et presque tous les pas de transition sont classiques (glissade, pas de basque, etc.).

25. GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, cité par GUIGOU Muriel, *op. cit.*, p. 11.

26. BUTLER Judith, *op. cit.*, p. 49.

27. WEX Marianne, *op. cit.*, p. 342.

RÉSUMÉS

L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine, dont l'obtention permet de commencer la formation pour devenir professeur-e de danse, est différencié selon les sexes puisqu'il existe des variations « fille » et d'autres « garçon ». Cette différenciation provient d'une adhésion au modèle d'organisation de l'enseignement de la danse classique, qui intègre une différence selon les sexes justifiée pour cette dernière, mais qui n'a pas lieu d'être en danse contemporaine. Au travers des variations de l'EAT, on constate que les femmes et les hommes apprennent, développent et transmettent deux manières de se mouvoir, de danser, construites selon des normes de genre stéréotypées.

French dance students have to pass an examination of technical competence (Examen d'Aptitude Technique - EAT) in contemporary dance in order to gain entry to the education program to become a dance teacher. This exam is differentiated according to gender so that there is different set material for "girls" and for "boys". This differentiation derives from the model of organization within the teaching of classical ballet. While there is a basis of justification in the latter, it has no relevance in the field of contemporary dance. Watching and analyzing all EAT choreographies in contemporary dance, it becomes clear that women and men learn, develop and teach two different ways of moving, of dancing, which are constructed according to stereotypical norms of gender.

INDEX

Mots-clés : danse contemporaine, Examen d'Aptitude Technique (EAT), France, pédagogie

Keywords : contemporary dance, pedagogy

AUTEUR

MARIE ANANDA GILAVERT

Marie-Ananda Gilavert est danseuse, chorégraphe et pédagogue. Elle découvre la danse contemporaine à 16 ans et ne cesse depuis de se passionner pour cette pratique. Désireuse d'appréhender cette discipline sous ses aspects les plus variés, elle suit divers enseignements et formations axés autant sur le travail technique que sur celui d'improvisation. En parallèle, elle développe un travail de recherche universitaire, sous la direction Hélène Marquié, qui tend à

mettre en lumière et à analyser l'intégration des stéréotypes liés aux genres féminin et masculin dans les pratiques pédagogiques en danse contemporaine.